

Lettre de Bruxelles Quel cinéma européen?

Thierry Horguelin

David Cronenberg
Number 59, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23329ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1992). Lettre de Bruxelles : quel cinéma européen? *24 images*, (59), 32–33.

Lettre de Bruxelles

QUEL CINÉMA EUROPÉEN ?

par Thierry Horguelin

À la veille du «grand rendez-vous de 92» dont journaux, radios et télé nous rebattent les oreilles, alors que se prépare sans enthousiasme excessif, dans le secret des ministères, l'Europe des technocrates et des marchands, auteurs, réalisateurs et producteurs européens s'inquiètent et s'interrogent. Réunis à Beaune, en France, dans le cadre de rencontres cinématographiques présidées par Claude Berri, ils se sont demandé si le cinéma n'allait pas faire les frais de la construction européenne.

Fantasme culturel

La question se pose à plus d'un titre. D'une part, le géant américain pèse d'un poids de plus en plus écrasant dans le paysage audiovisuel européen (même en France, qui reste le seul pays dont le public préférerait sa production nationale à la production américaine, avant que la tendance ne s'inverse il y a quelques années), et il trouve dans certains monopoles locaux un allié objectif à cette occupation massive des écrans : un complexe multi-salles géant comme le Kinépolis à Bruxelles (plus de trente salles), propriété de Madame Claes, la Losique du coin, qui possède presque tous les écrans de Flandre et de Wallonie (ce qui lui permet d'exercer un pouvoir de décision tout à fait arbitraire, confinant au chantage, sur la sortie ou la non-sortie de certains films en Belgique), n'a fait que confirmer cette domination américaine au lieu de favoriser la «diversité» qu'on promettait aux sceptiques lorsqu'il s'agissait de leur vendre le projet.

D'autre part, aux termes actuels du traité de Rome, la culture n'entre pas dans les com-

pétences de la C.E.E., et le cinéma est toujours considéré comme un produit commercial comme un autre, soumis à des règles aussi byzantines que celles qui régissent, par exemple, l'agriculture (et l'on voit ce que cela donne...)

Si la question se pose, les réponses, elles, ne vont pas de soi. Certes, cinéastes, producteurs et «décideurs» ont tiré les leçons des errements passés. Ils n'en sont plus à réclamer, sauf à titre très provisoire, des mesures protectionnistes ou, pire, une politique de quotas dont on connaît trop bien les effets pervers. Ils n'en sont même plus à chercher du côté de la télévision un commode bouc émissaire. Comme l'explique très bien Claude Berri, «notre lutte consiste à exister «face au et avec le» petit écran sans se laisser manger par lui. Mais j'affirme que la télévision est un mal nécessaire. Godard comparait le cinéma et la télévision à un tableau de maître et à une reproduction. Si les spectateurs préfèrent la reproduction au tableau original, on n'y peut rien. L'essentiel est que la télé envoie son chèque! La télévision a besoin du ciné pour ses programmes et le cinéma a besoin de la TV pour son argent. Les chaînes cherchent des films susceptibles de plaire à 20h30. Mais il serait possible qu'elles financent un cinéma d'auteur dans une nouvelle tranche horaire comme celle de 23h00. En musique, il y a bien des sonates et des grands concerts...! ». C'est le lieu de rappeler que *Le décalogue* de Kieslowski, par exemple, a été produit par et pour la télé, sans qu'on puisse parler de compromission! Parce qu'ils redoutent par-dessus tout

de rester confinés dans le ghetto des festivals et des salles d'art et essai, certains cinéastes préfèrent même sortir leurs films directement à la télé. Faut-il forcément leur donner tort? En 1988 déjà, Rohmer avait décidé de diffuser *Le rayon vert* sur la chaîne payante Canal-Plus le soir même de sa sortie française, sans que cela nuise à ses recettes en salles; de même, *Allemagne neuf zéro*, le dernier Godard, a été diffusé par Antenne 2 peu après sa présentation au Festival de Venise. Il sortira bientôt en salles. Il n'y a pas de loi générale à en tirer mais, dans certains cas, la prédiffusion par la télé crée un mouvement de curiosité vers le film bien plus qu'il n'en sabote la fréquentation.

Cela dit, les producteurs d'Europe semblent plus que jamais nourrir le fantasme d'un cinéma haut-de-gamme, dont l'emblème (le symptôme, plutôt) reste le producteur David Puttnam (et son dernier forfait, *La tentation de Vénus*. De quoi s'agit-il? D'un cinéma à vocation commerciale mais à prétention culturelle (Europe oblige), où l'«universalité» du propos (humanisme bien-pensant et grands thèmes consensuels) repose sur le plus grand dénominateur commun à tous les publics et toutes les cultures. Ce cinéma de vitrine, éventuellement apprêté à la mode de la coproduction de luxe, parlant anglais (ou, à la rigueur, un français international et policé, calibré pour l'exportation) et filmé en ciné-espéranto, n'a pas fini d'envahir les écrans de ses euro-puddings culturels (à venir, *Lamant* de Jean-Jacques Annaud, d'après Duras, et *Germinial* de Claude Berri, d'après Zola et avec Depardieu). On sait

les ravages qu'il a faits dans une Belgique avide de reconnaissance internationale: à la base de *Benvenuta* et *L'œuvre au noir* (Delvaux), de *Dust* et *Les noces barbares* (Hansel), de *Modern Love* et *Bandini* (Deruddere), de *L'année de l'éveil* (Corbiau), une même recette: grands sujets adaptés de romans idéalement couronnés d'un Goncourt ou d'un Nobel, casting de prestige international et mise en scène décorative, grande musique et belle image léchée, beaux costumes et beaux décors: l'académisme enrobé dans l'uniformité compassée de son ennui. La liste n'en est pas close, puisque les frères Dardenne tournent en ce moment le remake sidérurgique d'*Australia* (souvenez-vous: Jeremy Irons et Fanny Ardant en producteurs de laine de Verviers!), avec le même scénariste (Jean Gault) et le même chef op', et, cette fois, Robin Renucci et Fabienne Babe en ouvriers de Seraing (le Shefferville de la Wallonie). Pendant ce temps, au dernier Festival de Namur (qui s'honore chaque année d'une importante représentation québécoise), on discuta gravement autour du thème «Écrire pour le cinéma». Des «intervenants» définirent des «démarches» pour favoriser l'«interrelation» des «disciplines» littéraire et audiovisuelle. Ce jargon technocratique, les sujets au programme (un historique de l'adaptation des romans belges au cinéma, par un membre de l'illustre Association pour la promotion des lettres belges) et les modèles invoqués (André Delvaux et Marion Hansel, pieux illustrateurs du patrimoine littéraire) laissant craindre, à vrai dire sans surprise, qu'on nous concocte-

«Le Portugal est l'un des pôles essentiels du cinéma européen et l'un des derniers refuges face à l'Europe des coprodes».



En haut: Maria de Medeiros dans *A divina comedia* de Manoel de Oliveira.
En bas: *Temps difficiles* de João Botelho.

rait une nouvelle version d'un national-académisme saupoudré d'internationalisme bon teint.

La résistance tranquille

C'est pourquoi, pour ceux qui, parlant de cinéma italien, espagnol ou allemand, pensent à Moretti, Almodovar ou Thome plutôt qu'à Zeffirelli, Vincente Arrenda ou Schlöndorff, l'im-

portance rétrospective du cinéma portugais présentée à Bruxelles dans le cadre de la Biennale Europalia (cent films de 1896 à nos jours) est arrivée à point nommé pour fournir un heureux contre-exemple. D'Oliveira à Paulo Rocha, de Monteiro à Botelho, le Portugal est en effet, à proportion de sa population, l'un des viviers les plus riches en cinéastes qui

comptent, l'un des pôles essentiels du cinéma européen et l'un des derniers refuges de la singularité face à l'Europe des coprodes et de ses lasagnes culturelles.

Cette résistance tranquille et têtue a son revers: suivi avec attention par les cinéphiles et la critique, régulièrement honoré par des rétrospectives, le cinéma portugais reste méconnu du grand public, parce que rare-

ment montré hors de festivals, dans le circuit normal de la distribution. Elle ne va pas non plus sans ambivalence, tant «le modèle artisanal de la production des films portugais, leitmotiv qui revient souvent dans les écrits des commentateurs étrangers, est un modèle plein d'équivoques².» Mais, de toutes les petites cinématographies occidentales vivant de subventions (la remarque et l'exemple valent aussi bien pour le Québec), le cinéma portugais est précisément celui qui a su le mieux tirer un parti fécond de cette équivoque même sur laquelle il campe, en rusant avec les mailles, les failles et les marges du système (que ce soit celui du commerce ou celui de la culture assistée par l'État), en s'y ménageant des biais et des chemins de traverse, en y faisant de la contrebande. Autrement dit, de vrais films.

À l'heure du grand marché et des produits standards de «qualité européenne», cette rétrospective est venue rappeler que ce n'est pas en sauvant le grand ensemble qu'on sauvera le petit. C'est même très exactement le contraire. L'identité européenne, pour autant qu'elle existe, étant par définition ouverte et problématique, c'est en s'ancrant dans la singularité la plus irréductible (qui n'a rien à voir avec le folklore régional ou la défense du patrimoine!) qu'on a des chances de toucher à l'universel. Qu'on se le dise! ■

NOTES

1. Entrevue parue le 4 décembre dernier dans le quotidien bruxellois *Le Soir*.
2. M.S. Fonseca, dans le catalogue d'*Europalia*.